

Bevor ich auf das eigentliche Thema
eingehe , muss ich nur ganz kurz ein paar Be-
merkungen machen, damit Ihre Erwartungen nicht
etwa in falsche Richtungen gehen sollen, und
damit die Art , in der dieser Vortrag gehalten
wird , gekennzeichnet wird . Vor allem muss
ich bemerken, dass die Bemerkungen , die ich
machen werde , aus dem Systeme herausgenom-
men sind , deshalb nicht eine Abgerundetheit
und vollkommene in sich ~~Abgeschloss~~enheit auf-
weisen können . Das Problem ^{le} des Systems inter-
essiert nur in dieser einen Beziehung , dass
also die meisten Kategorien, die hier benützt
werden , aus einem viel grösseren und umfassen-
deren Zusammenhang herausgenommen sind, sodass
sie hier nicht in ihrer vollständigen Klarheit
und ihrem vollständigen Begründetsein in der
Systematik herausgebracht werden . Dabei muss
noch bemerkt werden, dass die Kategorien , in die
hier versucht wird , die Malerei einzuteilen ,
weder hierarchische noch ~~wertende~~ Kategorien
sind .

Hier soll nur von einem Problem der neu-
en Einteilung der Malerei die Rede sein . Es

treten hier zwei Fragen auf , die eine ist eine methodische Frage , und die andere ^{ist} Frage , inwiefern eine frage besteht , inwiefern irgend etwas , das in eine Kategorie eingereiht wird , dass ein Urteil gesprochen wird , gehört einem vollständig anderen Gebiete an . Nur beiläufig will ich bemerken , dass alles , was hier über den Künstler oder den Geniessenden gesagt wird , nicht ~~psychologisch~~ gemeint ist . Die Anschauungen , die hier vertreten sind , gehen vom Werke aus , und der Schaffende und der Geniessende kommen nur vor , insofern sie in einer seinsollenden Beziehung zum Werke stehen , ebenso , wenn von historischen Dingen die Rede ist , ist hier ein rein geschichtsphilosophischer Standpunkt vertreten , und ebenfalls kommen also kunstgeschichtliche Gesichtspunkte und Einteilungen überhaupt nicht in Betracht . Das Problem , das hier behandelt werden soll , ist ganz ^{kurz} dieses : ob die Malerei an und für sich ein nicht mehr weiter analysierbarer Komplex in der ^{Ästhetik} ~~es~~ tätig ist , also einer Form , für die nur eine einheitliche Formellogik gilt , oder ob es innerhalb der Malerei verschiedene

Kategorien , verschiedene Gruppen solcher Formen gibt, die eine eigene Struktur besitzen . Die alte Aesthikst hat die Malerei zu-
meist nach Gegenständen eingeteilt, wodurch selbstverständlich etwas vollständig inadäqua-
tes ausgesprochen wurde . Denn wir wissen , dass es vom rein malerischen Standpunkte aus gleichgültig ist, welche Gegenstände zu Gruppen ~~gemacht~~ werden . Zum grossen Teil aus Opposition gegen diese Aesthetik ist die moderne künstlerische Theorie , deren Hauptvertreter Fiedler & Hildebrand sind, entstanden, die die Malerei und ^{begreift die} bildende Kunst als einen einheitlichen Komplex gefasst haben , die ~~von~~ der künstlerischen Tätigkeit ~~namenfl.~~
~~von~~ der Reduzierung der Welt auf die reine Sichtbarkeit und ~~durch~~ das fortsetzende künstlerische Verfahren geleitet werden .

Es ist also die Frage , ob diese Fiedler-Hildebrand'sche Auffassung eine definitive ist, oder ob es innerhalb dieser keine einzigen Unterabteilungen oder Formen gibt. Es ist nun die Frage , um die es sich handelt, ob es eine Gegenstandstheorie der Malerei

gibt , ob aus der Idee der Malerei heraus ein gewisses Reich von apriorischen Gegenständen und diesen Gegenständen entsprechende apriorische Gesetze zu entwickeln sind , die dann die verschiedenen malerischen Formen bilden würden. Dass die Malerei Gegenstände darzustellen hat, das ist eigentlich vorauszusetzen . Von den beiden Künsten, die als Flächen , als schöne Flächen wirken, sind Teppich und Malerei im Wesen dadurch getrennt, dass der Teppich gar nichts darstellen will . Wenn irgend welche Zeichen im Teppich vorkommen, die eine Realität entfalten , dann erinnere ich Sie , dann haben Sie eine rein allegorische, dekorative Bedeutung . Ob sie in einer religiösen Periode allegorisch für irgend etwas sind , das geht uns, wenn wir die Kunst als Kunst betrachten, gar nichts an .

Es wäre also die Fiedler'sche Theorie der reinen Sichtbarkeit , die aus allen Erscheinungen der bildenden Kunst eine Einheit macht , näher zu untersuchen . Fiedlers Standpunkt ist, dass wir in einer vollkommen ver-

worrenen Welt leben , wo Sichtbares, Gedachtes und empfundenes durcheinander geht, und wir durch dieses Durcheinander in einem ständigen Zustande der Gequältheit leben . Es gehört eine Anstrengung dazu, diese Welt auf eine reine Sichtbarkeit zu reduzieren . Durch diese Reduzierung entstehen nur unzusammenhängende , fremde Bruchstücke. Wenn wir alles , was nicht rein sichtbar ist, aus der Welt entfernen , entsteht eine irgend welche vorübergehende Vorstellung . Fiedler hält die künstlerische Tätigkeit für eine Fortsetzung dieser Sichtbarkeit und glaubt, dass sie so intensiv werden kann, dass sie zum Werke führt . Da ist vor allem zu bemerken, dass Fiedler diesen Übergang von dem Sehen zur Tätigkeit einfach als Faktum ^{hin} nimmt und andererseits , dass die Tätigkeit bei ihm nicht zu dem führen kann, was für uns als Kunst eigentlich recht ist, nämlich zu dem Kunstwerke, zu dem Kunstwerk als irgend einer Welt, die einem ganz tiefen über das individuelle und empirische hinausgehenden Bedürfnis des Menschen entspricht . Diese Bahn ist für Fiedler unerreichbar . Die künstlerische Tätigkeit versucht sie zu erreichen

Es ist aber eine ständige Aproriation bloss,
die hier geleistet wird . Dazu kommt noch ei-
nes, dass diese Theorie eine reine aesthetische
ist . Fiedler verlangt, dass wir die Kunst -
tief^{er} kann das Ver^{hältnis}des Verstehens kom-
men -, dass wir den Prozess , den der Künstler
vollzieht, nach-machen sollen , damit wir ihn
verstehen. Dadurch ist natürlich alles Werk ,
von dem wir sprechen wollen, übersprungen .
Wir müssen also vom Werke ausgehen . Das Werk
bedeutet , dass es eine Welt gibt, dass es
eine vollkommen harmonische, in sich abge-
schlossene, beglückende Totalität gibt . Es ist
eine Art von utopischer Welt, die in allem un-
serer sehnsuchtsvollen, verlangenden Wirklich-
keit entspricht, und zwar das Werk ist
Da muss man Fiedler mit seiner Theorie , dass
es keine Kunst, sondern nur Künste gibt , Recht
geben . Jede Kunst entspricht einem Bedürfnis,
einem tiefen Leiden der Menschheit, und die-
ses Leiden der Menschheit dem Objektiven , das
empirische ~~Sich~~selbst und unserer unangemesse-
nen Welt entspricht , der eine Welt gegenüber-

zustellen ist , die gerade diesen Ansprüchen gegenüber sich selbst angemessen ist .

Hier würde es sich nun darum handeln dass wir eine *Ding-* und raumschaffende, farbige Welt bekommen, die in sich selbst angemessen ist, d.h. dass ein Raum dargestellt ist, der für diese Dinge da ist , dass diese Dinge zueinander in Beziehungen stehen, als ob sie nur für diese Beziehungen da wären . Sie können sehen, dass wenn Sie an jedes mögliche Erlebnis der sichtbaren Welt gegenüber denken, immer diese Unangemessenheit empfinden, dass das Ding ein Dasein hat , das von der utopischen Verwirklichung ihrer teleologischen Idee unabhängig ist. Dazu tritt die künstlerische Tätigkeit in die Aesthetik entscheidend ein . Diese objektive Angelegenheit kann nur wirksam werden, wenn sie eine subjektive Seite hat, nämlich dass die Dinge so dargestellt sind, als ob sie nur für unsere subjektiven Bedürfnisse geschaffen wären . Während die äussere Welt in ihrer Sichtbarkeit ganz unabhängig ist, wie unsere Bedürfnisse gestaltet sind, gestaltet die Kunst gerade

das . Zu dieser einen Anschauung Fiedlers ist zu bemerken, dass das Werk eben ein Werk, eine vollendete Totalität ist . Fiedler scheidet die Elemente in die Teile, die rein sichtbar werden können, und die Teile, die nicht sichtbar werden können, die unkünstlerisch sind . Diese Gegenstandslehre der Kunst hat also zur Aufgabe, davon zu sprechen , wie Dinge , wie Gegenstände in einer Kunst durch die Stilisierung dieser Kunst entstehen können. Das ist so zu verstehen, dass zwischen diesen beiden alles rein Sichtbare und alles nicht Sichtbare ausgestossene Welt eine Welt des Sⁱn-bezieharen , also der sichtbar zu machenden , an und für sich nicht rein sichtbaren, aber durch die künstlerische Stilisierung sichtbar zu machenden Welt existiert . Dies ist sehr leicht einzusehen . Es ist leider keine Zeit, das ausführlicher auseinander zu setzen . Dies ist z.B. die stoffliche Struktur der Dinge . An und für sich besitzt ein Ding , wenn es auf reine Sichtbarkeit reduziert wird, eben nur seine Konturen, seine Farben und Couleur . Es ist aber durchaus nicht selbstverständlich, dass diese Farbe

irgend eine stoffliche Beschaffenheit der Dinge ausdrückt . Damit , dass wir die Forderung der Farbe , der stofflichen Beschaffenheit ausdrücken, sind wir über einen Begriff des rein Sichtbaren schon hinausgegangen . Ich kann hier leider nicht die ganze Steigerung der Gegenstandslehre geben . Einerseits z.B. ist die Struktur der Dinge durchaus nicht mit dieser Sichtbarkeit selbstverständlich gegeben. Das Gewachsensein eines Baumes, die innere Struktur eines Berges oder Menschen ist nicht mit seiner Sichtbarkeit gegeben. Wir fordern aber , dass das eine Totalität erwirbt , fordern , dass diese Eigenschaften der Dinge in der Malerei erscheinen . Dazu kommt in der Malerei auch , dass der Mensch erscheint, und der Mensch kann uns nicht dieses flüchtige Schema werden, dass er infolge seiner Sichtbarkeit wäre . Es muss, wie früher der Farbe gegenüber, diese Fiktion^t auftreten , es entsteht hier die weite , grosse Forderung , dass das rein äussere Aussehen des Menschen sein Inneres widerspiegeln muss, dass eine Bewegung, eine gewisse Bewegung, eine gewisse inneren

Intensität ausströmen muss . Ich muss hier betonen, dass hier nicht von einem Dualismus von Gegenstand und Malerei die Rede ist, sondern gerade davon , wie weit das malerische imstande ist, alle Gegenstände so zu durchdringen, und so eine Welt zu schaffen, in der das Innere dem Äusseren vollständig übereinstimmt . Da die Malerei über das Äussere verfügt, dennoch aber eine all unseren Leiden der Wirklichkeit entsprechenden Welt ^{schaffen} ~~sprechen~~ will, muss sie von der Fiktion ausgehen, dass das Innere das Äussere sei und auszudrücken fähig ist . Wenn man diese Gegenstandslehre , die in dem Wesen, also aus Stoff , Struktur und Ausdruck der Beziehung die dann die Beziehung der Dinge , der Bewegungen zueinander, die Beziehungen der Dinge zum Raum und die Stimmungsbeziehungen zusammenfassen würde, würden wir eine Gegenstandslehre der Kunst bekommen, von der ~~wird~~ in diesem Falle ausgehen können. Die Frage ist nun, vor der wir jetzt stehen, ob ~~es~~ ^{nur} durch diese Gegenstandslehre, durch die Forderung, dass die Kunst eine Welt ausdrücken soll, ~~wo~~ wir dadurch zur Möglichkeit einer Differ

enz , der Kunst kommen . Denn es wäre immer noch die Position denkbar, dass dies alles schön und richtig sei, aber dies wären blos die Prinzipien des rein malerischen und wir blieben bei der Einheit, bei der Fiedler stehen geblieben ist. Wir sahen bei der rein malerischen Gesinnung kann man gar nicht zum Werke kommen, dass von der künstlerischen Tätigkeit bis zum Werke eine Art Sprung ist , dass die künstlerische Tätigkeit unendlich wäre , und es ein Sprunggesetz werden muss, dass das Werk erreichbar sei. Ausserdem sehen wir bei dieser Gegenstandslehre, dass die Kunst durchaus gar nicht zu begreifen ist, sondern wir einen vollständig neuen Begriff einführen wollen, den ich nach der Terminologie des neueren Kunstwollen nenne . Dies bedeutet eine nach den ^{Gesinnung} ~~Gesinnung~~ des Künstlers, in der das Werk abgezogen wird, eine Gesinnung , die diese Welt und gerade diese Welt hervorbringt ,erblicken müssen . Wenn also hier diese Gesinnung jetzt analysiert wird, und es versucht wird , innerhalb dieser Gesinnung verschiedene Abstufungen, denen objektiv malerisch verschiedene Kunstformen der Malerei entsprechen

zu finden , dann muss noch etwas betont werden, dass diese Gesinnungen dann einander vollständig koordiniert sind . Es handelt sich nicht darum, irgendwie eine zu sich kommende Idee der Malerei in verschiedenen Stadien darzustellen, sondern diese Gesinnungsgruppen sind jede für sich genommen, und es handelt sich darum , solche Gruppen innerhalb der Malerei zu finden . Wenn wir uns auf den Standpunkt stellen, den man jeder Malerei gegenüber einnehmen muss, dass irgend wie ein Zustand der reinen Sichtbarkeit bereits erreicht ist und der Künstler vor der zu gestaltenden Welt steht, können wir drei verschiedene Verhaltungsarten finden . Diese Verhaltungsarten wären kurz folgende : Die erste wäre gegeben - die Freude an dieser neu entdeckten Welt, der A u s z u g in diese , das Finden der neuen Welt, das Finden eines vollständig neuen Komplexes , ein buntes, weites und reiches Leben und ein Stehenbleiben bei dieser Buntheit, bei diesem Komplex , ein fast unendlicher Reichtum des Lebens, wo die Dinge miteinander eigentlich durch die bloße Subjektivität des Erlebens verknüpft ^{sind}, wo nichts anderes als diese ge-

sucht wird . Andererseits wird dieses Erlebnis den Dingen gegenüber so vertieft ,dass gerade ihre schönste *Vegankur* usw. aufgesucht wird und in sich geht. Es wäre die Gesinnung, die am nächsten zu der rein malerischen steht , wo von dem Einbeziehbar ein Minimum genommen wird, das Einfachste ,das Stoffliche, das rein auf die Oberfläche tretende Charakteristikum . Dadurch bleibt natürlich die ursprüngliche Dualität in der Stellungnahme zur Welt bestehen . Das Subjekt steht ganz ausserhalb der Welt, die es darstellt, und die Dinge bleiben in einer Objektivität stehen . Demgegenüber steht eine vollkommen heterogene Stellungnahme ,das *Eingehen* des Menschen in sich selbst, des Menschen, der sich selbst gefunden hat, in sich geblickt hat ,und nun in allen äusseren Dingen etwas Wesenloses erblickt oder Zeichen seines Inneren, entweder als ob die Dinge nicht existierten, oder Arabesken seien , oder was die aller tiefste Sehnsucht in dieser Stellungnahme zum Leben ist, der Spiegel sei ,in dem das sich selbst erreichte Ich sich selbst wieder erblickt .Die dritte Stellungnahme wäre eine in diesem Sinne hinausgehende,

dass sie nicht zufrieden ist , sich selbst gefunden zu haben, sondern eine dieser angemessenen neuen Welt sucht . Während wir bei der zuerst bezeichneten Stufe der Objektivität einer unserem gewöhnlichen empirischen Ich angemessene äussere Welt suchten und fanden, wird in dieser dritten Stellungnahme das sich selbst erreichte Ich in die Stellung kommen, sich eine angemessene Welt zu finden . Diese Welt kann nur eine Welt der vollkommenen Erlöstheit sein, d.h. dass die Dinge nicht mehr von irgendwie in ihrer gewöhnlichen Dinghaftigkeit bleiben, und nur von der Subjektivität des Lebens umspinnen werden, sondern die Dinge als ~~die~~ ~~die~~ ~~die~~ Dinge ~~die~~ die absolut möglichst höchste Vollendung erreichen , und als solche sich widerspruchlos und ohne Dissonanz in die neue Welt, in die angemessene , in die Welt des Werkes finden .

Diese drei möglichen Stellungnahmen habe ich aus praktischen Gründen ~~G~~ e m ü t, S e e l e u n d G e i s t genannt . Gemüt würde der Auszug , Seele die Einkehr und Geist

die Heimkehr bedeuten . Gemüt würde dem ~~Leben~~
Leiden , Seele der Tiefe und Geist der Hoheit
entsprechen . In dem Gemüt herrscht neu hier
Wertiefung, Ergriffenheit ,im ganzen Gemüt als
Charakteristiken prinzipiell gleichgültig finden.
In dem Gemüt ist eine bejahende und verneinende,
sowohl ablehnende wie akzeptierende Stellung-
nahme möglich. Die Seele ist die Sphäre der In-
nigkeit und mit sich Vertrautheit, während der
Geist die Sphäre der Kälte ist .Diese Begriffe
befremden vielleicht im ersten Augenblick , da
wir ungewohnt sind und durch falschen histori-
schen Respekt zur Kunst in ein zu schnell ver-
trautes Verhältnis gekommen sind . Jeder Mensch,
der sich mit den grösseren und bedeutenen Werken
befasst hat, wird aber ganz gewiss darin eine
abschreckende Kälte, eine ablösende Grösse und
Hoheit, eine Art von Weltempfinden ,in die wir
absolut nicht hineinkommen können . Ich will
Sie nur, um an ein Beispiel zu erinnern,daran
erinnern, wie sehr der junge Schiller, der die-
se Begriffsbildung nach in der Atmosphäre der
Seele lebte , von dem grossen Tragöden Shackspea

re

als etwas kaltem und unmenschlichem abgestossen wurde . Objektiv ausgesprochen würden also diese Stadien bedeuten die Wahrheit über die Dinge als Atmosphäre des Gemüts , die Dinge als Spiegel, als Atmosphäre der Seele und die Dinge in Wahrheit als Atmosphäre des Geistes .

Damit wären die drei Gesinnungen charakterisiert , die m.E. nach die Einteilung der Malerei nötig machen . Der Sphäre des G e m ü t s entspricht das S t i l l e b e n . Ich muss Sie nun einen Augenblick um Geduld bitten, nämlich dass ich hier historisch stofflich festgestellte Kategorien für apriorische Kategorien setze , und der Grund dieser Namengebung kann sich erst am Schlusse erklären . Ich bitte Sie also, weder eine Stofflichkeit vorauszusetzen, noch an scheinbaren Paradoxien sich zu stossen. Das Stilleben entspricht eigentlich der phänomenalistischen Gesinnung des rein Malerischen, wie es Fiedler ausgesprochen hat, wie man es unzählige Male bei rein naiven Malern empfinden kann . Das Empfinden Sie alle beim Stilleben, wenn die Malerei einen Augenblick stehen geblieben ist ; daraus entsteht eine merkwürdige Ruhe innerhalb

dieser Bewegtheit . Das Ding ist als malerisches Objekt aufgefasst, als welches es stillstehen muss. Das Stillstehen ist für das Ding durchaus nicht konservativ . Das Modell des Malers muss eben still stehen . Darum ist in dieser Sphäre, weil sie diese grosse Nähe zur bloss künstlerischen Gesinnung hat , das Minimum dessen, was ich Einbezogenheit nenne , eben zumeist das allerauffallendste , etwa das stoffliche . Denken Sie an die holländische Stillleben und Genremalerei , wo Sie sehen werden, dass das liebevolle Eingehen auf das Stoffliche der einzelnen Dinge ein wesentliches Charakteristikum dieser Art von Malerei ist . Das Stoffliche ist tatsächlich das, was diesem Teil des Einbeziehbaren , was dem rein technischen Verfahren des Malers am nächsten steht . Es ist dieser Teil was in der Farbmischung und der Pinselführung liegt. Dieses Stoffliche führt zu einer nicht ins äusserste getriebenen Stufe des Ausdrucks, nämlich zu dem, was man im allgemeinen charakteristisch nennt. Unter charakteristisch können wir verstehen, dass irgend welche

Züge eines Menschen oder Dinges eben irgend etwas ausdrücken, was in einer merkwürdigen Zusammenstellung frappiert und uns irgend eine , zu-
meist ^{ziemlich} sinnlich unklare Stimmung von etwas psychologischen aufzwingt . Aber dieses charakteristische ist eigentlich wieder nur von der Oberfläche der Dinge genommen, und ich will nicht auf ihre eigenste Struktur und Beschaffenheit eingehen . So ist auch der Raum , der gestaltet wird , eben ein Mittel zum Arrangement der Dinge der tiefsten Dissonanz . Das Problem von Dinge und Raum wird nicht nicht aufgeworfen, sondern überbrückt, unsere Leiden werden vergessen gemacht . Alles das, was ich hier Oberfläche nenne würde, soll durchaus nicht in einem das Werk verneinenden Sinne gemeint sein. Hier ist die Stufe, und darum stelle ich das Stilleben der Gesinnung des Gemüts entgegen . Hier ist die reine Freude da , Durch die Sichtbarkeit tritt alles an die Oberfläche, und diese ist so vehement und so verschwendend geworden, dass aus ihr diese Welt , diese Welt der ruhigen, einfacher charakteristischen Schönheit entsteht . Diese Kunst, die am reinsten malerisch zu sein scheint

hat aber , wie man das wohl sehr viel beobach-
ten kann, doch neben sich das stärkste stoffliche
Interesse. Wenn etwa ein holländischer
Stilleben-oder Genremaler eine Familienscene
gemalt hat, hat er sie aus einer vollkommen ma-
lerischen Absinnung gemalt, es war seiner maleri-
schen Gesinnung entsprechend das glücklichste
Motiv. Da er aber die Handlung als menschlichen
Ausdruck in die Malerei hineingezogen hat- hier
deute ich daraufhin , dass die Dualität von
Subjekt und Objekt ~~als~~ innerhalb der Sphäre des
Gemüts besteht - , so ist der Ausdruck Inhalt-
lichkeit ausserhalb des malerischen ^{normen} geworden,
und das Mißverständnis, dass etwas rein Maleri-
sches thematisch erfasst werden kann, und beide
Auffassungen gleich ad-aequat und inadaequat
dem Bilde sind, das ist für die Stufe der Male-
rei am charakteristischen. Ich kann auf den fran-
zösischen Impressionismus hinweisen, der , wenn
auch nicht der anekdotenhaften Inhaltlichkeit,
sondern vor allem der soziologischen Inhaltlich-
keit zum Opfer gefallen ist, und wieder mit
vollkommenen Rechte , weil bei dieser Art der
Malerei die höchste Objektivität nicht einbe-

zogen wird . Darum würde ich alle Malereien ,
wenigstens den grössten Teil der Malerei des
Impressionismus als Stilleben bezeichnen ,
und trotz ihrer Großzügigkeit und Flüchtigkeit
der Pinselführung finden wir gerade dieselbe ~~He~~
Kleinlichkeit gegenüber der holländischen Male-
rei, nur dass es in der holländischen Malerei
etwas kleinlich analysierendes , etwas auf
räumlich anwendbare Dinge war . So analysiert
der Impressionismus zeitlich in den ^{Körper} Kompositi-
onen , die speziell ^{Kleid? mein?} gekannt hat , indem er scheinbare Gegenstände
bei jedem Wechsel des Lichtes gemalt hat, sehe
ich dieselbe Gesinnung , an das auf der Oberfläche
liegende einzugehen , wie bei der holländischen
Malerei .

Wenn wir jetzt das Gebiet suchen, das
innerlich der Gesinnung der Seele entspricht,
so kommen wir zu der paradoxesten Stelle der Ma-
lerei . Denn wir haben die Seele als rein inner-
lich , als auf ^{Tiefes} Tiefes eingehendes , als die äusse-
re Welt verachtendes , nur sich selbst lebendes,
in der äusseren Welt seinen eigenen Spiegel sehen
des betrachtet . Dass hier überhaupt eine Male-

rei besteht , ist das paradoxeste Problem, und dass es lösbar ist, ist nur dadurch möglich, dass , wie wir es getan haben, auch der Ausdruck einbeziehbar ist. Hildebrand , der in seiner Gesamtauffassung auf das rein künstlerische eingeht noch viel strenger wie Fiedler, gibt zu , dass gewisse Körperformen an und für sich einen malerischen Ausdruck an sich tragen . Es ist unvermeidlich mit einer gewissen Hand oder gewissen Form etwas psychologisches zu verbinden . Während aber Hildebrand ² und als Bildhauer hat er darin recht - in dem er nur irgend eine Gegebenheit, an der man nicht vorbei kann , erblickt hat, erblicken wir die sehr grosse Möglichkeit der Malerei . Für die Malerei ist der Ausdruck nicht ein notwendiges Übel, sondern etwas absolut aus dem allertiefsten Gewollten . Daraus folgt selbstverständlich, dass die rein äussere Welt, die durch ihre Formen die umgebende Welt, nicht diesen Ausdruck, sondern höchstens einen in sich hinein geträumten Ausdruck besitzen kann, wo es darauf ankommen kann, dass wir aus Dingen eine gewisse Stimmung zu entnehmen scheinen - und dies entspricht unserem inneren

Bedürfnis . Dadurch ist aber das Ding nicht gemalt . Dieser Spiegel, den die Seele sucht, ist in diesem Falle nicht rein zu erreichen. Es wird klar sein, dass dieses Erreichen in diesem Falle nur der Mensch sein kann, dass nur der Mensch im Menschen sich selbst erblicken kann, dass nur in diesem Sinne, wenn das äussere, das Gesicht des Menschen durch die Fiktion ,die die Malerei trägt, zum rein ad-aequaten ,zum absolut ausdrückenden Vehikel der Mitteilung für das Innere geworden ist, dann im Porträt, die Seele ihren äusseren Ausdruck erblicken kann. Es klingt vielleicht gar nicht mehr paradox , wenn ich sage, dass daraus folgt, dass jedes echte Porträt ein Selbstporträt ist in dem doppelten Sinne, in dem es einerseits in dem zufälligen Modell das Seelische des Malers ausdrückt, andererseits dass für uns von jedem solchen Portraits alle Schleier fallen und wir den Eindruck haben, uns selbst zu erblicken .

Nun müssen wir zur dritten Kategorie zurückkommen und suchen, wie sich nun die Welt, die der hier erreichten Stufe ad-aequat ist, entsteht . Hier müssen wir nun zwei verschiedene

Gebiete unterscheiden , die Welt des *Natürlichen*
die objektiv in sich angemessene Welt in zweier-
lei Art. Betrachten wir nämlich die Welt, die
uns umgibt , ohne dass wir an dieser nicht vor-
überkommen dürfen, und die Welt, in der wir jetzt
unser utopisches Subjekt mit unserem intelle-
giblen Ich hervorbringen . Die erste Welt ist
selbstverständlich die Landschaft , die Land-
schaft aber in einem ganz anderen Sinne als sie
empirisch historisch aufgefasst wurde . Hier
ist das Problem der Einbeziehung das , dass das
Bewusstsein der Dinge lebendig ist, dass das
Ding als irgendwie etwas aus eigenen sichtbaren
Strukturen zusammengesetztes erscheint , als
Ding in Beziehungen zu einander und zum Raume,
der sie umgibt, ~~träte~~, dass also die Welt, die
uns umgibt , nicht nur in diesem oberflächli-
chen Sinn von allem, wie wir früher sahen, Quä-
lendem befreit wird, sondern in ihrem innersten
Wesen, in ihrer *Monumentalität* vor uns steht .
Man könnte fast sagen, wenn das Wort nicht ver-
wechselbar wäre, dass hier eine naturphilosophi-
sche Gesinnung arbeitet, eine naturphilosophi-
sche Gesinnung in dem Sinne, wie es Goethe ge-

meint hatte, der von dem Gefühl erfüllt war, dass in den sichtbar zutage tretenden Erscheinungen der Natur in ihrem innersten Kern ihr Wesen zutage tritt, dass der Mensch kein adaequates Objekt für diese Gesinnung sein kann, ich meine, es wäre denkbar, dass diese Art der Darstellung, die in der Kultur ihr Wesen erblickt, auch den Menschen wählt, es wäre denkbar, aber es wird sowohl bei dem Nachdenken, wie wenn man sich an historische Beispiele erinnert, klar, dass hier bloss etwas experimentelles entsteht.

Wenn nicht diese naturphilosophisch sichtbar gewordenen Anatomie der Natur, sondern irgendwie eine biologisch naturphilosophisch gewordene Anatomie des Menschen zutage tritt, würde das dem Menschen, den wir in der Malerei erstreben, zwar abgeschwächt, würde verschwinden, es wäre irgend eine Art von *Atelier* experiment. Wir suchen eben, wenn wir in der Malerei sind, ein ganz anderes Innere, das in den Menschen zutage tritt. Dass dies in der Kultur vollkommen anders ist, bezeugt, dass jeder nun ihre eigene Kulturlehre besitzt.

Um den Unterschied von den vorhergehenden Gruppen klar hervorzuheben, muss ich ein Weiteres über die Komposition sagen, dass nämlich die Komposition des Stillebens notwendigerweise eine Komposition des Nebengeordnetseins ist, eine hierar^{ch}ische Komposition. Die Komposition des Portraits ist eine absolut hierarchische Komposition, in dem die Seele, die im Gesicht zutage tritt, zum absoluten Mittelpunkt des Bildes gemacht wird, und alles andere versinkt. Sie müssen nur an Rembrandt denken. In der Landschaft entsteht eine periphärische Harmonie, in dem die Dinge harmonisch neben und über einander geordnet sind, andererseits die Harmonie stumm ist wie die Natur. Es fällt fehlt der Mittelpunkt, der Herrscher. Dieser Herrscher tritt in der vierten Kategorie, die ebenfalls dem Geiste entspricht, die man die grosse Komposition nennen könnte, zutage. Alles, was in der Landschaft das Wesentliche war, wird hier zum Hintergrund. Das Leiden, was wir in der Wirklichkeit in einem Verschwinden der Natur gegenüber, in dem Erdrücktsein der Quantität der Natur gegenüber haben, wird

aufgelöst . Der Mensch steht in der Mitte der Dinge , und die Natur wird zum Hintergrund zurückgedrängt . Das Einbeziehbares in dieser Komposition, das wir als das rein *hierarchische* bezeichnet haben, besteht hauptsächlich in der Bewegung . Denn der Mensch , der hier auftritt, ist nicht mehr die in sich zurückgezogene Seele , sondern ist der objektiv gewordene Geist . Darum wird das Gesicht etwas *Lebensächtliches*, etwas eine viel geringere Rolle Spielendes als das andere . Der Mensch ist eine Bewegungseinheit , ~~aber~~ durch seine Bewegungsintensität ~~drückt er~~ den objektiven Geist aus *drückt* . Daraus folgt also , dass der Mensch hier nicht mehr allein auftritt . Ein sich bewegendes Mensch innerhalb irgend welcher Staffage bliebe unzerlegt; seine Bewegungsintensität würde in die *Leere* stumme Natur hineinfließen und wäre in sich unabgeschlossen . Darum ist es eine notwendige Forderung , und darum heißt ja diese Kategorie Komposition , dass hier eben mehrere Menschen miteinander in eine gewisse Beziehung treten wollen , dass ihre Bewegungen, die auf

eine möglichst grosse Intensität streben, miteinander einen gewissen Strom bilden, dass die Bewegung des einen sich in der Bewegung des anderen fortsetzt, dort Ruhe findet, der Strom hin und her kreist, ohne ins Leere zu münden, sodass eine Welt entsteht, wo die aufs äusserste intensive, auf Ausdruck gerichtete Menschheit vollkommen ruhig, harmonisch ist. Dass dieser Ausdruck einen Sinn haben muss, ist selbstverständlich. Denn wir würden, wenn wir die Menschen nur in der Natur sich bewegen liessen, wieder zu einer Art Stummheit, wieder zu einer Art der Gestaltung, wie es Naturphilosophisch war, zurückkommen. Darum ist hier historisch vollkommen gerechtfertigt, dass alle grosse Malerei eine thematische war, dass nur mit der totalen Verknüpfung aller gesellschaftlichen Struktur diese grosse Malerei unthematisch geworden ist. Wir dürfen aber nicht vergessen, dass die Malerei etwas absolut unmittelbar Wirkendes ist, dass alles, was ich hier von Ausdruck gesagt habe, durchaus nicht Gegenstand einer Reflektion sein darf, dass der Sinn eben irgend ^{mit} ~~etwas~~ mit den Formen und Bewegungen

und Bewegungsintensitäten simultan aufgenommen ist . Dass es dann nachträglich auf einen Sinn lokalisiert wird , ist gleichgültig . Wenn wir denken würden, dass alle Inhalte der katholischen Kirchen verschwunden sind und wir Malereien von Michel Angelo , Raphael und Titian betrachten würden, einen sinnvollen, einen *apriorisch* Sinn finden würden , wenn wir dies auch nicht in Worte kleiden können^t, während moderne Bilder, die diesen Untergrund, diesen unbewusst tragenden Grund nicht besitzen, in dem Augenblick, wo man den thematischen Charakter nicht kennt, unverständlich würden ,.....

Ich habe Ihre Geduld schon etwas zu lange in Anspruch genommen, sodass ich auf eine weitere Analyse der Begriffsbildung der Malerei verzichten muss, in der ~~psu~~ dieser Kategorie entsprechend geschichtsphilosophisch dargestellt wäre . Ich muß zusammenfassend darauf zurückgehen, dass die Kategorien von Stilleben, Porträt und Landschaft und heroischer Komposition eben Kategorien für sich sind und eben *apriorische* Kategorien sind, deren Apriorität darin besteht, dass die malerische Gegenständlichkeit,

die in jedem solchen Stadium ausgedrückt wird, eben nur darin, ihre apriorische Idee, den vollständig adaequaten Ausdruck finden kann, dass also der Gesinnung, die wir Seele genannt haben, nur das Portrait adaequat entsprechen kann usw.

Dem Portrait gegenüber kann man das Ziel Zeitliche leicht finden. Denn wir haben ja gesehen, dass einer subjektiven Geltung der Dinge gegenüber entspricht die Stimmung. Die Stimmung ist etwas rein reflexivisches, ist eine Vollkommenheit, die wie ein Mantel über die Dinge gebreitet wird, die sie in rein subjektive Beziehung bringt, aber nicht die Fähigkeit besitzt, die Dinge aus ihrer dinglichen Unerlöstheit heraus zu erlösen, eine Gesinnung, wenn Lord Byron sagt: „.....

.....
Dies ist eine Gesinnung, die malerisch nie zu einer kanonischen Form kommen kann. Darum behaupte ich, dass diese Gesinnung der Seele, die sich in der romantischen Landschaft ausdrückt, sich in der Landschaft nie vollkommen zum erlösenden Aussprechen seiner Selbst bring-

gen kann ,sondern nur indem als Selbstportrait
gefassten Portrait . Das gewisse Malereien eine
malerische Vollendung besitzen können, hat da-
mit nichts zu schaffen . Wenn wir die maleri-
sche Möglichkeit des Portraits betrachten, müs-
sen wir finden,dass das Portrait auf jeden Stu-
fe der dargestellten Kunstgattungen vorkommt .
Es kann als charakteristisches Portrait ,als
Stillleben vorkommen . Ist das aber das ,was
wir ein uns Selbstfinden in der Ausserlich-
keit eines andern nennen können ? Jeder ,der
Portraits dieser grossen rein malerischen
Künstler, etwa Liebermann, in alten Zeiten von
Franz Halbs gesehen hat, muss das verneinen ,
muss sagen ,dass auf diesen Bildern die Stoff-
malerei des Anzugs ,der Pinselstrich ,der rein
artistische Genuss dem Menschen gegenüber durch
aus diese Ergriffenheit, die man einem Rembrand
schen Bilde speziell aus der späteren Zeit oder
einem Portrait von Lorenzo Lotte ^{empfindet} gegenüber
durchaus verschwenden muss . Portrait ist frei-
lich auch in der Komposition ^{sein} , sogar die
sämtlichen Portraits der grossen Renaissance-
Künstler ^{waren} dieser Art ,aber diese Portraits

sind wieder nicht Portraits in diesem Sinne, sondern es sind Abbildungen von repräsentativen Szenen, in denen zufällig nur ein Mensch vorkommt. Diese Erscheinung, die die Komposition schafft, dass das, was auf unserer Welt vorkommen kann, in einem mythischen Sinne historisch wird, in einem für die Menschen symbolischen Gehalt zutage tritt, in diesem Sinne gehört ein Papstportrait Raphaels in diese Kategorie, zu der seine Fresken gehören. Drittens kann aber trotz einer vorhergehenden Bemerkung der Mensch auch naturphilosophisch betrachtet werden, nicht in diesem biologischen Sinne wie ich an einzelnen Exempeln gesagt habe, sondern in dem Sinne, in dem alles Objektive in seiner Schwere, in seiner Massigkeit, in seiner inneren Bewegtheit ohne Rücksicht auf irgend wie dieses innere seelische Charakterisierende zutage tritt. Jeder Mensch, der ein Portrait von ^{Christus} ~~Saint-Sans~~ gesehen hat, wird wissen, was ich meine, dass in den Portraits dieselbe Gestaltungsart zutage tritt wie in seinem Portrait.

Um den Übergang zum Stilleben zu finden, werden Sie es selbstverständlich finden, dass ich die Portraits von ^{Cerame} Saint-Sang in die Kategorie der heroischen Landschaft stelle. Diese kennt als apriorische Kategorie keinen Unterschied. Die Landschaften, Stilleben und Portraits von ^{Cerame} Saint-Sang gehören gerade so zur selben Kategorie der Landschaft, wie die Portraits von Franz Hals und Liebermann zur Kategorie der Stilleben gehören. Bei der grössten Komposition wäre nur das eine zu bemerken, dass sie die am geschichtsphilosophischsten empfindende Kategorie ist. Ich habe schon darauf hingewiesen, dass jede grosse Komposition einen Sinn haben muss, wenn unsere Ausdrucksmöglichkeit in diesem Sinne auch eine vollständig inadäquate ist, und wir können in unserer Zeit bei den paar grossen Kompositoren, die wir haben, erblicken, dass in dem Maler historisch geschichtsphilosophisch irgend ein Inhalt ist, der so im Bewusstsein seiner seinsollenden Zuschauer ist, dass sie ihn in seiner Stimmung und seinem Innerlichkeitscharakter ablösen können (widerlegt). Delacroix hat es am besten bezeugt. Er lebte in den Nachklängen einer humanistischen Renaissance, wo

Dante , Hamlet und Faust in der Gesinnung der Menschen mit einer ganz anderen Unmittelbarkeit des Erlebnisses lebten, wie sie je da waren . Diese Möglichkeit gab Dela Croix die Möglichkeit seine Komposition ganz in dem Sinn früherer grosser Komponisten , in dem Sinne Rubens etwa zusammenzuschliessen . Wenn auch uns der Sinn verschwunden ist, muss ein Einblick auf später entstandene Bilder, etwa Anselm Feuerbach überzeugen, wie sehr Dela Croix von diesem Sinne getragen wurde . Man kann es an der grossen Dreieckskomposition von ~~Saint-Sauveur~~^{Corneille} , die er manchmal verwarf und dann wieder aufnahm , indem er zwischen Bäumen nackte Gestalten zu komponieren versuchte, sehen . Wir können das nämlich absolut betrachten, wenn wir ~~die Komposition nur~~ nur die Geometrie betrachten würden, alle Geometrie eine Gleichwertigkeit besitzen würde, gerade dann man sicher entgegensetzen würde, dass das Thema vollständig gleichgültig sei , der Maler sei dann nicht gebunden, er kann mit den Bewegungsintensitäten arbeiten, wie er will . Wir sehen aber, dass es durchaus nichts notwen-

diges ist , wenn der Maler mit allen Möglichkeiten frei schalten kann, so wie es durchaus kein Zufall ist, dass wir von den gleichwertigen Geometrieen eben eine auf die Fiktion anwenden .

Weil sich hier eine Apriorität an irgend einem Punkte die Entscheidung möglich macht , so spielt das Thema einen zur Sinnfälligkeit werdenden Sinn in das rein malerische Thema hinein . Je gebundener , desto grössere Notwendigkeit desto mehr der einzelne sofort scheinbar in Komposition und Komposition ohne irgend welchen Sinn können nicht zustande kommen . Denn rein malerisch kann man nicht gar nicht auswählen . Das Stilleben besitzt durchaus nicht die geschichtsphilosophische Empfindlichkeit, die wir an der Komposition bemerkt haben, die sie aber nach meiner Auffassung Saint Sains in seiner Stellung zur heroischen Landschaft ebenfalls erblicken können .

veröffentlicht in:

Weste Bd 17, p. 229 - 243

mit zahlreichen Korrekturen

v. J. Mathis.

Vergleiche a.a.O. p. 272 f.

frank 25.11.198.